

KACPER BARTCZAK

Stała interpretacyjna: status rzeczy w poezji Wallace'a Stevensa

Poezja miewa wyrzuty sumienia. Jako aktywność estetyczna w tworzywie przysparzającym tak wielu trudności definicyjnych i koncepcyjnych — w języku — poezja dostaje się okresowo w sferę podejrzeń o oderwanie od „rzeczywistości”, pojmowanej tu najczęściej jako zmysłowo namacalna materialna bryła świata. Krytyka ta przybiera różne formy. Bardziej tradycyjna wersja jest pochodną filozoficznie, w tym etycznie, niejasnego statusu języka i można ją ogólnie określić jako antylingwistyczną. Skupia się ona na niebezpieczeństwie utraty kontaktu z materią świata, która znika na rzecz autonomii języka. Gest ten ma prowadzić bądź do miałkiego eksperymentu formalnego, bądź do abstrakcyjnego oderwania wiersza od konkretności. Być może najważniejszymi przykładami tego rodzaju krytyki są na obszarze poezji polskiej poglądy estetyczne Czesława Miłosza i Zbigniewa Herberta. Namacalność i autonomia materii albo gwarantują sakralny charakter samego faktu istnienia świata (Miłosz), albo umożliwiają przejście od estetyki ku racjonalno-stoickiemu stanowisku etycznemu (Herbert).

Ciekawe, że część współczesnych krytyków i poetów, których trudno posadzić o niechęć do estetycznej proliferacji żywiołu językowego, podziela obawy o abstrakcyjność i zatarcie zmysłowo dostępnego, namacalnego konkretności. Tę krytykę można nazwać zmysłowo-materialną. Świetnym jej przykładem są poglądy amerykańskiego krytyka Geralda Brunsa, który akcentuje pozałudzką autonomię materii wobec języka. Na gruncie poezji i krytyki polskiej o namacalność i konkret w poezji upomina się natomiast szczególnie interesująco, ponieważ inaczej niż dzieje się to w obrębie centralnej polskiej tradycji, Jerzy Jarniewicz.

Obydwie krytyki poezji, antylingwistyczno-aksjologiczna (Miłosz i Herbert) oraz zmysłowo-materialna (Bruns i Jarnie-

wicz), posiadają wspólny rdzeń, który odsyła nas do filozoficznego w istocie problemu relacji języka z rzeczywistością. Narzędziem pomiarowym tej zależności w poezji jest sposób, w jaki wiersz radzi sobie z istnieniem rzeczy. Zjawiskiem mającym nas uspokoić i przekonać, że oto dany poeta wyleczył się z tendencji do zacierania namacalności świata, ma być tego poety powrót na łono materii i konkretności. Rzeczy mają być właściwym punktem wyjścia działania wiersza, który powinien docierać do ich niezależnego istnienia, aktywując wszelkie połączenia i wymiary zmysłowe, zapobiegając zbłądzeniu na manowce abstrakcji i ideologii.

Inne, wskazujące na całkowicie odmienny instynkt filozoficzny, podejście do roli przedmiotu w poezji znajdujemy w wierszach Wallace'a Stevensa. Stevens jest poetą o tyle wyjątkowym, że otwarcie uznając nierozzerwalny związek wypowiedzi poetyckiej z „abstrakcyjnym” ruchem umysłu bądź języka, jednocześnie trwa nieustępliwie w przekonaniu, że w ten sposób poszukuje on jak najbardziej namacalnej, ba, nawet materialnej, rzeczywistości. W poezji Stevensa działa zasada, która pozwala mu omijać zespół sprzeczności i napięć fundujących nakreśloną powyżej rodzinę krytyk nienamacalności w poezji. Będę się więc tutaj starał nakreślić ową wyjątkowość Stevensa, przyglądając się sposobom istnienia w jego wierszach przedmiotów. Namysł ten pragnę jednak poprowadzić porównawczo, w ciągłym odniesieniu do innych stanowisk, których zestawienie z intuicjami Stevensa umożliwi zrewidowanie filozoficznych podwalin idei namacalności i autonomii rzeczy.

Na początek proponuję rys niestabilnego statusu, jaki uzyskują rzeczy u wczesnego Stevensa. Osobliwa kondycja przedmiotów jest w jego twórczości odczuwalna od słynnego debiutu — *Harmonium* (1923), który był uznany, szczególnie przez wczesną krytykę, za manifest antymimetycznego, mallarméańskiego estetyzmu poetyckiego. Jednocześnie jest to jednak antymimetyzm, który przejawia stałe dążenie do zbadania materialności świata. Gromadzące obfitość bodźców estetycznych wiersze, choć są często abstrakcyjnymi przebiegami dźwięków, zbliżają się do rzeczy. Abstrakcja obrazowania miesza się tu z kontekstem przyziemnym, lokalnym, czasem wręcz folkowym. Gra barw i ekscentryczna dykcja nie dystansują się od zwykłości. W efekcie, przedmioty u wczesnego Stevensa są obecne i realne. Poddana natomiast testowi jest ich **samoistność**.

Status przedmiotu w *Harmonium* nie zależy od samego przedmiotu. W słynnym *Cesarzu lodów śmietankowych* Stevens podsuwa pięknie ukształtowaną frazeologię, która, choć mogłaby się

z powodzeniem rozwijać w precyzyjny opis rzeczy — mowa jest, na przykład, o „pieszczonych porcelanach”¹ — zostaje przed tym ruchem powstrzymana. Przedmioty usuwają się w tło, ustępują dwóm innym siłom. Jedną z nich jest kontekst śmierci: wiersz jest opisem czynności przedpogrzebowych. Drugą zaś, antagonyzyczną wobec ciężkiej obecności śmierci, jest moc wyobrażenia sobie cielesnej przyjemności: wydające się nie na miejscu wspomnienie trywialnej rozkoszy podniebienia — tytułowych lodów śmietankowych — jest przywołane z całą stanowczością, w refrenowym powtórzeniu akcentującym zakończenia obu strof wiersza. Co więcej, Stevens nie mówi o „lodach śmietankowych”, ani o miseczce, w której będą podane, ale proponuje półfantastyczną, wręcz komiczną frazę. Nie **smak** „lodów”, ale jego konceptualne wzmocnienie: „cesarz lodów śmietankowych”. To ten, jakże abstrakcyjny, władca rządzi u Stevensa smakiem nie tylko, jak się domyślamy, potraw.

Podsumowaniem tej strategii jest w *Harmonium* „słój” ze słynnej *Anegdoty o słoju*². Jak pamiętamy, ten niepozorny przedmiot, umieszczony dość absurdalnie „w Tennessee”, zaczyna powoływać do życia otaczające go „beładne pustkowia”, które teraz, jak pies, odnosi się i orientuje wobec swojego właściciela „już oswojone”. U Stevensa nie ma krajobrazu bez ludzkiego gestu i artefaktu. Tego rodzaju ontologia budzi sprzeciw; słoik wydawał się pewnym krytykom zwykłym najeżdżcą³. Bez wdawania się w szczegóły dotyczące etyki aktu twórczego, który jest dla Stevensa nieusuwalnym elementem leżącym u podstaw każdej „rzeczywistości”, znów zwrócę tylko uwagę na status przedmiotu. Jego prosta struktura jest tu, jak poprzednio, tylko zasugerowana. Słoik jest prostym ludzkim wytworem: „Był zwykłym szarym słojem”. Jako taki właśnie jest dla Stevensa najciekawszy. Jego opis nie jest kontynuowany; podkreślona za to zostaje znowu moc kompozycyjna, która emanuje ze śmiesznego, ale jednak „wytworzonego” przez człowieka naczynia, i która okazuje się silniejsza od „natury.” Zwróćmy uwagę, jak w tym artefakcie mieszają się różne porządki. Nie można mu przecież odmówić namacalnej realności; nie jest on żadną „abstrakcją”, ani mallarméańską idealizacją. Abstrakcyjny nie jest też gest postawienia słoika „w Tennessee”. Jest on raczej niedorzeczny i absurdalny. Niedo-

¹ W. Stevens, *Cesarz lodów śmietankowych*, w: *Wiersze*, przeł. J.M. Rymkiewicz, Warszawa 1969, s. 9.

² W. Stevens, *Anegdota o słoju*, przeł. K. Kozioł, „Literatura na Świecie” 2000, nr 12, s. 62.

³ F. Lentricchia, *Ariel and the Police, Michel Foucault, William James, Wallace Stevens*, Madison 1988, s. 5–20.

rzeczność ta nie jest tożsama z ideacyjną fikcją: postawienie słowa w Tennessee jest wykonalne. Absurd uwypatni natomiast niewyjaśnialną samotność i samoistność gestu ludzkiego wraz z jego mocą sprawczą. Jak grecka świątynia u Martina Heideggera, słoik zbiera bodźce w pojmowalny świat. To zebranie właśnie, a więc aktywność przedmiotu, decyduje o jego realności.

U Stevensa przedmiot jest czymś więcej niż materialną powłoką. W *Harmonium* pojawia się formuła, którą poeta wyszlifuje w kolejnych tomach: rzeczy, zawsze realne, nieulatuujące ku światu idei, są jednak w pewnym sensie niedokończone i płynne; tak płynne, jak mogą być skutki ich lokowań. To te skutki są właściwym opisem przedmiotu, jego właściwą charakterystyką, a nie odniesienie do jego materialnej rozciągłości w przestrzeni. Wróćmy teraz do innych poetyckich sposobów traktowania materii i namacalności w poezji, by wyjaskrawić tę stevensowską różnicę.

Wczesny stevensowski estetyzm oraz gry z pojęciem nicości nasuwały komentatorom skojarzenia z Mallarmé⁴. Podstawowy gest Mallarmégo polega na zwróceniu się ku mocy samego języka, samego Słowa, które w formule wiersza, jak w alchemicznym alembiku, zostaje oczyszczone z uczestnictwa w bytach empirycznych, przypadkowych, a zatem materialnych. Mallarmé pisze w listach, że odnajduje, „ściśłą więź” między – ni mniej, ni więcej – „Wszechświatem” a „Poezją”. Wszechświat jest rozumiany jako „idea wszechświata”, a poezja, w tej więzi, staje się „poezją czystą”, uwolnioną już od „marzeń i przypadku”, czymś w rodzaju rzeczywistości ostatecznej i absolutnej⁵. Tak wyrafinowany język jest bytem ezoterycznym, wyzwolonym z przygodności bytu materialnego: „kwiat” w świętym ogniu tej poezji ulega „ekskarnacji” i, jak wiadomo, próżno byłoby go poszukiwać w jakimkolwiek realnie istniejącym bukiecie⁶. Słowo wiersza porusza się ku „Absolutowi”, dostępuje niematerialnej negatywności, przechodząc na stronę absolutnego piękna. Odbywa się to zgodnie z logiką Hegłowskiej dialektyki negatywnej, przez wejście w sferę słynnego „prześwitu nicości”, „bia-

⁴ Zob. na przykład A. Gelpi, *Stevens and Williams: the Epistemology of Modernism*, w: Wallace Stevens: *The Poetics of Modernism*, red. A. Gelpi, Cambridge–London 1985, s. 12.

⁵ Zob. *Selected Letters of Stéphane Mallarmé*, red. R. Lloyd, Chicago 1988, s. 81; przekład listu za: M.P. Markowski, *Nicość i czcionka*, w: S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przeł. T. Różycki, Kraków 2005, s. 14.

⁶ Henry Weinfield, tłumacz Mallarmégo na język angielski i jego komentator, pisze: „dualizm, który jest obecny w dziele Mallarmégo, jest... dualizmem między poezją a prozą: ta pierwsza odnosi się do idealnej sfery ducha, ta druga zaś do obszaru realnej materialnej rzeczywistości” (H. Weinfield, *Wstęp*, w: S. Mallarmé, *Collected Poems*, Berkeley 1944, s. XII).

łych plam” pulsującej potencją znaczeń czystej negatywności. Mallarmé odkrywa ten prześwit jako zasadę języka poetyckiego, ukazując tym samym konstytutywne powinowactwo tego języka do swego własnego zaprzeczenia: do pozajęzykowego absolutu nicościowego.

Aporetyczne wejście języka w kontakt z ciszą przysparza wielu sposobności, ale i trudności interpretacyjnych⁷. Niezależnie jednak od bogactwa interpretacji widać wyraźnie, że Mallarmé widzi moc języka poezji w zaprzeczeniu realności materii empirycznej. Pomimo licznych komentarzy wskazujących na wpływ Wilhelma Hegla, trudno oprzeć się wrażeniu, że spoza heglowskiej negatywnej dialektyki piękna, nicości i absolutu, przezierra starsza i silniejsza matryca: matryca platońska. Stanowisko Mallarmého nazwałbym więc idealizmem lingwistycznym o zabarwieniu mistyczno-platońskim. Stevens poświęcił całe twórcze życie, by pokazać, że w autonomii języka poetyckiego może chodzić o coś innego.

Wysiłki Stevensa nie przynoszą mu uznania w oczach „idealisty” innego rodzaju — Czesława Miłosza. W części swoich pouczających *Wypisów z ksiąg użytecznych* poświęconej poetyckim próbom starcia się z przedmiotem Miłosz bierze na warsztat, pod lupę, dwa bardzo znane utwory z trudnego dla Stevensa psychologicznie tomu *Parts of the World: Wiersze z naszego klimatu* oraz *Studium dwóch gruszek*. Wyraźnie jednak nic go w nich nie przekonuje ani nie pociąga. Obydwa wiersze wprowadzone są komentarzem krytycznym wytykającym sztuczność opisu, defamiaryzacyjny modernistyczny estetyzm, ślepe podporządkowanie się „światopoglądowi naukowemu”. Ostatecznie obydwie wiersze są nieuczciwe wobec swoich modeli⁸. Jaki opis

⁷ Gerald Bruns zwraca uwagę, że u Platona ostateczne źródło wiedzy jest pozajęzykowe. W tej samej książce, pisząc później o Mallarmém jako prekursorze praktyki eksponującej materialną autonomię języka, Bruns nie dostrzega łączącego Mallarmého z Platonem dążenia do „ciszy” poza językiem (zob. G. Bruns, *Modern Poetry and the Idea of Language*, New Haven 1974, s. 16–17, 102–105). Wśród innych podejść można wspomnieć Julię Kristevę, dla której Mallarméańskie zawieszenie sensów pozwala na wtargnięcie w wypowiedź wywrotowych elementów prewerbalnych, co jest inną formą myślenia o rzeczywistości pozajęzykowej (zob. J. Kristeva, *The Revolt of Mallarmé*, w: *Mallarmé in the Twentieth Century*, Madison 1990, s. 31–52). Ta interpretacja jest też pre-Derridiańska. Mallarmé był z pewnością prekursorem we wskazywaniu na aporie języka oraz autonomii przestrzeni pisania. Michał Paweł Markowski zwraca uwagę na gest typograficzny, który każe czytelnikowi „zobaczyć” język czytany, który wreszcie zaczyna być widoczny na papierze i nie udaje, że go nie ma, jak czyni to tekst gazety (zob. M.P. Markowski, op.cit., s. 16–17).

⁸ C. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, s. 85–87. Miłosz pisze, że wiersze Stevensa są „nielojalne” wobec przedmiotu, że są „już abstrakcją i teorią, której w malarstwie Cezanne nie znośli”. Do Cezanne’a jeszcze wrócimy.

przedmiotu byłby dla Miłosza uczciwy? Odpowiedź na to pytanie znajduje się w *Postscriptum do „Przeciw poezji niezrozumiałej”*. W eseju tym Miłosz przytacza argumenty za takim sposobem patrzenia na rzeczywistość, który dałby nam realizm „epifaniczny”. Do takiego jednak spojrzenia potrzebny jest nie łađa rekwizyt: uprzednia wiara w metafizycznie daną samoistność „świata” i jego przedmiotów, która — należycie przywołana — staje się objawieniem „Bóstwa”. Miłosz jest religijnym platonikiem, który poszukuje w poezji komunikacji z esencją rzeczy, esencją nie filozofów jednak, tylko religijnych mędrców⁹. Opis, któremu nie jest dana aprioryczna łaska wiary w taką rzeczywistość, z góry zostaje skazany na mnożenie miałkich porównań i puste tasowanie kontekstów. Te właśnie rozpaczliwe gesty wykonywane są, zdaniem polskiego poety, w wierszu Stevensa o gruszkach. Ostatecznie Miłosz zwraca uwagę na finałowe stwierdzenie wiersza — „Gruszek nie można tak widzieć/ Jak chce obserwator” — i interpretuje je ze skwapliwą satysfakcją jako przyznanie się Stevensa do porażki¹⁰.

W dyskusji o związkach między poezją a światem rzeczy Miłosz, wraz z Herbertem, zajmuje stanowisko przeciwne Mallarméańskiemu idealizmowi lingwistycznemu. Obydwaj poeci postulują wierność przedmiotowi. Uważają oni za cenny estetycznie i etycznie gest wyciszenia „ja”, który dałby kontakt z — jak wyraża się Miłosz — „takością” rzeczy¹¹. Herbert, podobnie, chce ufać samym rzeczom, wiążąc z nimi ideę podstawowej rzeczywistości, jako podwaliny trwania w ponadczasowej harmonii¹². Niezależ-

⁹ Zob. C. Miłosz, *Eseje*, Warszawa 2000. Miłosz definiuje „epifanię” jako „przybycie bóstwa między śmiertelnych” (s. 311). Zdaje sobie sprawę, że stanowisko takie nie musi być natychmiast nacechowane „religijnie”. Miłosz pisze też przecież o samej „otwartości zmysłów wobec rzeczywistości”, o medytacji w rodzaju haiku. Jednocześnie jego tekst zawsze wraca ku ujęciu religijnemu, czyli takiemu, w którym uznaje się fundującą świat ludzki preegzystencję świata wyższego, pozaludzkiego, pozahistorycznego, „boskiego”, nieprzygodnego. Jałowość Stevensa i Ponge’a są, w opinii Miłosza, efektem właśnie poniechania religii: „agresywnej odrazy do chrześcijaństwa” (u Stevensa), oraz wyeliminowaniu ze światopoglądu „miejsca na religię” (u Ponge’a) (s. 322).

¹⁰ Ibidem, s. 320. Do tej rzekomej porażki jeszcze wrócimy.

¹¹ Ibidem, s. 323.

¹² Mam na myśli eseje Herberta. W *Martwej naturze z wędzidłem*, stając po stronie „naiwności” malarzy przeciwko „abstrakcji” filozofów preferowanej przez Gombrowicza, Herbert pisze: „Za sprawą obrazów doznawałem łaski spotkania z jońskimi filozofami przyrody. Pojęcia kielkowały... z rzeczy”. Malarstwo holenderskie „odbiera banalną przypadkowość rzeczy” (Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 110–111). Rozsiane w wierszach i esejach uwagi Herberta o kunście realistów malarskich, przede wszystkim holenderskich, wskazują, że w stylistyce tej poeta upatrywał postawy etycznej (skromne wycofanie „ja” na rzecz trwania), będącej wstępem do metafizyki: kontakt z beczasowym absolutem.

nie od różnic w motywacjach Miłosza i Herberta — różnic między chrześcijańsko zabarwionym platonizmem pierwszego i stoicyzmem drugiego — mamy tu do czynienia z pewnym rodzajem „przejścia na stronę przedmiotu”. Ciekawe więc, że Miłosz, w tym samym *Postscriptum...*, w którym krytykuje Stevensa, wyraża swoją dezaprobatę dla poezji Francisa Ponge'a — poety, który z idei „przejścia na stronę rzeczy” uczynił swój program poetycki.

Poetyckie działania Ponge'a są antyideologiczne. Podchodzi on do przedmiotu, wystrzegając się, jak twierdzi, wszelkich apriorycznych idei i abstrakcji oraz burżuazyjnej ideologii przekształcającej materię w towar. Łącząc precyzję definicyjną z metaforycznie nieobliczalnym opisem, stara się on odzyskać tajemniczą niepowtarzalność przedmiotu. Tak właśnie postrzega Ponge'a kojarzony z poetami postlingwistycznymi¹³ amerykański krytyk Gerald Bruns. Widzi on we francuskim poecie realizatora projektu Williama Carlosa Williamsa, piewcy „czerwonej taczki”, oraz amerykańskich obiektywistów. W ujęciu Bruns'a program ten polegał na sprzężeniu poetyki eksponującej materię języka wiersza z prawdą materii fizycznej. Ponge, któremu udaje się uwolnić — ponoć — materialność słowa od semantyki codziennej, osiąga jednocześnie rezultat swoistego wywabienia materialnej niepowtarzalności rzeczy. Otwierając się na nią, poeta może zgubić antropocentryczny, kolonizujący materię filtr podmiotowości. Jak ujmuje to Bruns: Ponge'owskie przejście na stronę rzeczy „oznacza branie ich strony, przeciwko ludzkiemu egocentryzmowi”¹⁴. Dzięki temu, według Bruns'a, poeta zbliża świat do nas, czyni go „namacalnym... ani pięknym ani podniosłym, po prostu ucieleśnionym [*corporeal*]”¹⁵. Stanowisko Ponge'a (i Bruns'a) można nazwać lingwizmem materialistycznym.

Ponge wymieniany jest często jako przykład radykalnej zdolności poezji do stawania po stronie zmysłowego konkretnego przeciwko abstrakcji. Tak Ponge'a sytuuje Jarniewicz. W opublikowanej niedawno książce o poezji Seamusa Heaney'a, *Heaney: wiersze pod dotyk*, Jarniewicz wspomina francuskiego poetę, przygotowując zestawienie irlandzkiego noblisty ze Zbigniewem Herbertem. Ogólnie, wnioski Jarniewicza nie są przychylnie dla Herberta. Jego kamyk, ze słynnego wiersza o tym samym tytule, jest przykładem reizmu niepełnego, wewnętrznie niespełnionego

¹³ Myślenie Bruns'a o poezji zbliża go do poetów z grupy LANGUAGE oraz do ich współczesnych kontynuatorów.

¹⁴ G. Bruns, *The Material of Poetry: Sketches for a Philosophical Poetics*, Athens 2005, s. 87 — przeł. K.B.

¹⁵ Ibidem, s. 85.

go i pękniętego. Materia u Herberta zostaje zbyt szybko oddana pod wpływ aksjologii i odruchu symbolicznego. Pozostawiając realną fizyczność przedmiotu za sobą, Herbert, wbrew wyrażanym przez siebie przy innych okazjach założeniom estetycznym, wykorzystuje kamyk do snucia przypowieści moralnej. W odróżnieniu od przedmiotu Ponge'a kamykowi Herberta brakuje jednostkowej „specyficzności”. Tu wiersz kolonizuje materię aksjologią, antropomorfizuje ją i gubi z nim kontakt. Kamyk Herberta jest konceptualno-aksjologiczną fikcją. W przeciwieństwie do niej kamyki Heaney'a i Ponge'a są bytami prawdziwie odrębnymi i niezależnymi¹⁶.

Podsumujmy zatem nakreślony powyżej przegląd postaw wobec roli przedmiotu w poezji. Zaczęliśmy od Mallarmégo. Jego rafinacje językowe katapultują słowo ku regionom czystej, idealnej, samoistnej autonomii, która uwalnia je od bytów materialnych i stapia je z czymś, co poeta nazywa „ideą wszechświata”. Materialność przedmiotu, byt materialny w ogóle, materialna codzienność, znikają u Mallarmégo: płoną w ogniu jego idealizacji. Trafnie ujął to Joseph Hillis Miller: „[u Mallarmégo] niejawne nazywanie rzeczy jest ich anihilacją, dzięki której będą mogły być zastąpione, poza negacją, czysto pojęciową esencją, zapachem, «którego nie ma w żadnym bukiecie»”¹⁷.

Naprzeciw tego lingwizmu ezoterycznego znajdujemy cały szereg podejść poszukujących czystej korespondencji między językiem a światem materii. Mamy tu więc realizm metafizyczny Miłosa, oraz estetyczny, ascetyczno-stoicki, realizm Herberta. W koncepcjach tych z wypowiedzi poetyckiej usuwany jest stylizacyjno-formalny eksces. Język ma objawiać przedmiot, który jednak natychmiast odsyła nas do myśli o porządku i harmonii, które poprzedzają sam akt poetycki. U Miłosa — poezja, w swoim najlepszym wydaniu, wskaże za siebie, ku opisowi potężniejszemu, bo metafizycznemu. U Herberta — estetycznie zdyscyplinowany język odda się przedmiotowi tylko pozornie. Faktycznie, jak dowodzi Jarniewicz, ma tu miejsce powikłane przejście ku abstrakcji. Co więcej, wbrew opinii innych komentatorów, tak „skonstruowany” przedmiot nie jest w żadnym wypadku uwolniony od antropocentryzmu¹⁸. A więc i tutaj materia

¹⁶ J. Jarniewicz, *Heaney. Wiersze pod dotyk*, Kraków 2011. Zestawienie z Pongem — zob. s. 230–231; całość krytyki wiersza Herberta — zob. s. 230–239.

¹⁷ J.H. Miller, *The Linguistic Moment: from Wordsworth to Stevens*, Princeton–New Jersey 1985, s. 358.

¹⁸ J. Jarniewicz, op.cit., s. 232, 239.

jest tylko przystankiem w drodze ku regionom ogólnym i mniej przygodnym.

Wydaje się, że materialna warstwa zyskuje należną jej autonomię dopiero u realisty lingwistycznego, takiego jak Ponge. Tutaj język ustawiony jest tak, by strona conceptualna (metaforyka, analogie, homonimie etc.) uwypukliła jego materialność, a ta z kolei — uwolniła materialność samego przedmiotu. Materia wydaje się tu końcem drogi: poza materią nie ma nic. Teksty Ponge'a poddają się jej, pod ciśnieniem jej niesamowitości same zamieniają się w przedmioty: piękne, ale odmawiające współpracy ze wszelkimi ideami danymi apriorycznie. Wygląda na to, iż do radykalnego materializmu lingwistycznego Ponge'a należy ostatnie słowo w poetyckiej grze o przedmiot.

A gdzie na tej mapie jest miejsce dla Stevensa? Zwróćmy uwagę na to, jak Stevens różni się od platońskiego idealizmu Mallarmégo, oraz od realizmu, w całym wachlarzu jego odmian. Idealizm lingwistyczny i realizm, zarówno epifaniczny jak i materialistyczny, spotkają się bowiem ostatecznie w odrzuceniu przygodności otwartego podmiotu ludzkiego. Idealizm Mallarmégo czyni z języka wartość i rzeczywistość najwyższą, jednak czystość tę uzyskuje kosztem rzeczywistości ludzkiej i przyziemnej. Trudno powiedzieć, czym ma być jedność „czystej poezji” i „idei wszechświata”. Czy język oczyszczony do tego stopnia jest jeszcze w ogóle „językiem”, zjawiskiem mającym coś wspólnego z aparatem komunikacyjnym, którym posługują się zwykli śmiertelnicy? Realisci natomiast również zdążają ku stałym i stabilnym, a jednocześnie pozaludzkim, źródłom „rzeczywistości”. Miłosz na przykład musi mieć pewność, że człowiek, podmiot, język, a nawet sam przedmiot znikną w pewnym momencie z pola widzenia i ustąpią miejsca jakiejś rzeczywistości wyższej, „drugiej przestrzeni”. W tym sensie różnica między Miłoszem a Mallarmém może być dość pozorna: żaden z nich nie akceptuje świata oddzielonego od możliwości metafizycznego przeniesienia, świata nieusprawiedliwionego metafizycznie¹⁹.

Inaczej ma się oczywiście sprawa z Pongem. Ten, przeciwnie, taki właśnie świat akceptuje w pełni. Jednak Ponge, realista materialistyczny, podobnie jak metafizycy zmierza do wyelimi-

¹⁹ W tym miejscu z porównania idealizmu i realizmu poetyckiego świadomie wyłączam Herberta, z którym związana jest komplikacja wymykająca się ramom niniejszego eseju. Mając ją na uwadze, pod koniec artykułu sygnalizuję możliwość powrotu do Herberta, niejako przeciwko niemu, ale też w dyskusji ze stanowiskiem Jarniewicza.

nowania obecności jednostkowego podmiotu ludzkiego²⁰. Świat u Ponge'a może sobie istnieć bez metafizycznych uzasadnień, ale rezygnacja z metafizyki odbywa się kosztem elementu ludzkiego, który może co najwyżej dostępować rozkoszy roztopiania się w niekończącej się językowej proliferacji generowanej ponoć przez przedmiot. Idealistów i realistów łączy odżegnanie się od nieomówienia i nieuzasadnienia, niesamowitości, nie tyle materialnie pojętego świata, ile ludzkiego podmiotu. Łączy ich gest wyjścia poza człowieka właśnie ku obszarom mniej niż podmiot dziwnym i przygodnym, mniej podatnym na koncepcyjny („ideologiczny”) błąd. Będą to, kolejno, „czysty język” (Mallarmé), platońsko-religijna wyższa rzeczywistość duchowa (Miłosz), uwolniona od człowieka „materia” (Ponge).

Stevens, jak zauważyliśmy, zawiesza przedmiot między konkretem a lingwistyczno-myślowym procesem. W jego *Collected Poems Studium dwóch gruszek* poprzedzone jest utworem zatytułowanym *Prelude to Objects*. Tematem nie są w nim przedmioty, tylko właśnie preludium do nich. Preludium tym jest stan psycholingwistyczny, który lokuje się w poecie. Stan ten jest o wiele pojemniejszy niż recepcja zmysłowa i wychodzi poza sam kontakt z przedmiotem ku jego „znaczeniu”. Badanie przedmiotu jest badaniem siebie, a badanie siebie jednocześnie wzmacnia przedmiot.

Stevens zgadza się z Pongem w kwestii podjęcia próby takiego myślenia, które nie dawałoby sobie łatwego, a jednocześnie niemożliwego do zaakceptowania (bo zależnego od łaski wiary, która nie mogąc być przedmiotem żadnej międzyludzkiej negocjacji, po prostu nie poddaje się grze znaczeń) usprawiedliwienia religijnego. W przeciwieństwie jednak do Ponge'a, Stevens wskazuje, że koncepcja zatarcia obecności podmiotu jest tyleż nietrafiona, co po prostu niewykonalna. Wiersze Stevensa to artefakty Ponge'a, odarte ze złudzenia ludzkiej neutralności, nieobecności, czy też przepoczwarzania się w element pozaludzki.

Dlatego właśnie w „preludium do przedmiotów” Stevens zwraca się do poety: „Zaprojektuj/ Dotyk, ustaw ciszę, zajmij miejsce/ Rodziców.../ wymyślają nas twoje wymyslenia”²¹. Ale nie tylko nas: również przedmioty. Słoić z anegdoty, jako twór ludzkiej kreatywności, jest tymczasową materialną realizacją

²⁰ Nie jest przypadkiem fakt, że Bruns, który u Ponge'a widzi najdoskonalszą formułę poezji „obiektywistycznej”, jej początku upatruje właśnie w idealizmie Mallarmégo. Ta linia myślenia zaczyna się w jego *Modern Poetry and the Idea of Language*, gdzie Bruns podkreśla wstępne Mallarméańskie „czyszczenie” języka ze znaczeń (s. 102–103), co przygotowuje ideę poezji jako czegoś, co jest w języku, „ale nie jest już jego użyciem” w *The Material of Poetry...* (s. 7).

²¹ W. Stevens, *Prelude to Objects*, w: *Collected Poems*, New York 1997, s. 179–180.

nieustannej ruchomości procesu interpretacji i reinterpretacji bodźców, który działa w świecie ludzkich potrzeb, i który jest głównym tematem Stevensa. Aktywność artefaktu („słoja”), który organizuje chaos znajdujących się w stanie „naturalnym” atomów („niechlujna pustka”), jest tak naprawdę echem interpretacyjnej aktywności umysłu ludzkiego. Słoik jest właściwym prądrodłem krajobrazu i jako taki jest z niego nieusuwalny, jak kos z *Trzynastu sposobów patrzenia na kosa*, niczym pewna stała zasada mentalna i światotwórcza. Cóż z tego, że materia istnieje poza człowiekiem i poprzedza go w porządku temporalnym. Materia jako taka, jako zbiór atomów w pustce, nic nie **znaczy**, nic nie mówi, jest bezradna. Tak zwanego świata zewnętrznego — tego, co przydaje życiu ludzkiemu smaku, wigoru i wartości, tego, o co zawsze chodzi poetom, również Ponge'owi, nie da się utożsamić z „materią” ani, jak się okaże u Stevensa, ze zmysłami.

Materia w stanie „obiektywnym” to cząstki (rozumiane jako część materii) nietknięte procesem interpretacyjnym. Ten jednak łączy się jednocześnie z rozpoczęciem mówienia — mówienia zwykłego, codziennego, a co dopiero poetyckiego. Kiedy w wierszu zatytułowanym *Szklanka wody* Stevens przygląda się temu prostemu przedmiotowi, natychmiast widzi go w całym ciągu przemian szkła i cieczy. Kiedy jednak mówi, że woda może przyjąć różne stany skupienia i być ośrodkiem rozproszenia światła, to przecież nie chodzi mu o banalną lekcję podstaw fizyki. Zajmuje go raczej nieusuwalny fakt wejścia ludzkiego opisu i ludzkiej gry konceptualnej w obszar pozaludzkiej materii. Ruch materii staje się dla nas zrozumiały, „ma sens” dopiero wewnątrz siatki ludzkich pojęć i operacji mentalno-językowych. Wie o tym nauka: ten sam proces materialny można interpretować różnie na przestrzeni wieków, od Arystotelesa, przez Newtona, po Einsteina, i dalej, właśnie dlatego że „materia” (czymkolwiek jest na danym etapie badań) nie **narzuca** żadnego języka. Ta właśnie czynność poznawcza, będąca jednocześnie czynnością twórczą, jest tematem właściwym i wartością, którą należy pielęgnować. To w jej obrębie dopiero szklanka wody staje się ośrodkiem przejścia, załamania, rozproszenia światła fizycznego:

O, tłusty Wesołku, zaniepokojony
O to, co stoi tutaj w centrum (nie chodzi o szklankę),

W centrum naszego życia, w tym czasie, tego dnia,
To jest stan, to źródło, a wokół politycy²².

²² W. Stevens, *Szklanka wody*, w: *Wiersze*, s. 24.

Centrum jest stanem wyeksponowania procesu opisowego integrującego martwą materię w świat ludzki. Proces ten jest nieusuwalny i otacza nas w postaci pozornie zastygłej, w postaci „rzeczy”. Wyjątkowość Stevensa polega na jego świadomości, w swej istocie głęboko ironicznej, że nawet „naga skała rzeczywistości”, pewna ideacja, która frapowała go przez całe twórcze życie, będzie przecież kolejnym aktem wyobraźni. Odsłonięcie „nagiej skały świata”, której doświadcza na przykład podmiot w ścinającym umysł epistemologicznym horrorze zatytułowanym *Bałwan ze śniegu*, samo w sobie jest produktem procesu re- albo — tutaj — dezinterpretacyjnego. Dlatego pustka, do której docieramy pod koniec wiersza, okazuje się aktywna; to słynne Stevensowskie „nic, które jest”, teza potencjalności, która jest produktem wiersza²³. Nicość okazuje się produktem gry tropów! Być może najgenialniejsze sformułowanie tej zasady nieusuwalności ludzkiej czynności opisowo-reintepretacyjnej znajdujemy w późnym arcydziele zatytułowanym *Zwyczajna postać rzeczy*: „A przecież nieobecność wyobraźni musiała zostać/ wyobrażona”²⁴. Nawet coś tak — zdawałoby się — koniecznego i trwałego jak „naga skała świata”, o której chrypi jesienią wrona (Stevensowska „realistka”), jest grą ludzkiej wyobraźni.

Ponge w notatkach o swojej twórczości nie jest w stanie rozwiązać problemu obecności podmiotu ludzkiego. Co chwila uświadamia sobie, że aktywność przedmiotu nie przestaje wskazywać na aktywność tego czegoś, co pisze wiersz. Ponge’owi wydaje się na przykład, że koncentracja uwagi na jednym przedmiocie „unicestwia” jego osobę. W tym samym fragmencie jednak stwierdza, że taka kreacja przedmiotu możliwa jest tylko w obrębie tekstu literackiego. Założenie jest poststrukturalistyczne: tekst literacki pisze się sam i unicestwia podmiot. Czyżby? Przed samym aktem wejścia w pisanie istnieje skoncentrowana, przyłożona do świata uwaga tego kogoś, tego czegoś, co później chce wejść w tekst: „Zachwycają mnie za to przedmioty... zagadują mnie... znienacka”. I dalej: „kamyk... może stać się tematem niezwykle interesującej, całkowicie oryginalnej wypowiedzi... otoczek... budzi we mnie uczucie, czy raczej zespół uczuć, jedynych w swoim rodzaju”²⁵. Czy naprawdę można uznać, że to

²³ W. Stevens, *Bałwan ze śniegu*, w: *Żółte popołudnie*, przeł. J. Gutorow, Wrocław 2008, s. 7. Jakże inne jest to „nic” od Mallarméańskiego pustego prześwitu. Dla Mallarmégo jest to święta, absolutna negatywność języka ludzkiego, dla Stevensa — sam rdzeń jak najbardziej ludzkiej potencjalności.

²⁴ W. Stevens, *Zwyczajna postać rzeczy*, w: *Żółte popołudnie*, s. 82.

²⁵ F. Ponge, *My Creative Method*, przeł. J.M. Kłoczowski, „Literatura na Świecie” 2006, nr 9–10, s. 119–120.

otoczek, sam z siebie, jest sprawcą tej wyjątkowości? Jest coś, co się **interesuje** przedmiotem, co widzi w przedmiocie szansę. To coś musi istnieć przed wejściem w akt pisania, ale oczywiście samo w sobie jest już „tekstem” — grą znaczeń i powiązań. Tak pojmowany tekst bierze więc udział w warstwie empirycznej życia, w biografii. Istnieje płynna ciągłość między chwilami „za-interesowania” występującymi przed fizycznym aktem pisania a tym, co stanie się w trakcie pisania. Podmiot nie ginie w pisaniu; on w nim ewoluje²⁶.

Nie można przypuszczać, że rzeczy dysponują językiem, lub że „język” jest bytem samoistnym. Pisanie, jak mówienie, nie jest docieraniem do języka natury ani proliferacją „samego” języka (to pojęcie jest puste). Język, również w stanie pisma, jest atrybutem organizmu ludzkiego. Gdyby rzeczy były władne narzucić swój język, wszyscy od dawna wiedzieliby to samo i widzieliby tak samo. Każdy byłby autorem wiersza o otoczku. Tak jednak nie jest: otoczek jest efektem widzenia jedyne w swoim rodzaju, możliwego tylko dlatego, że prawda opisu pochodzi ze zmiennego, niedającego się przewidzieć opisu — a nie z niezmiennego przedmiotu. Decyduje o niej sprawność ruchu interpretacyjnego. Im skuteczniejszy, pojemniejszy ten ruch — tym lepiej na tym wychodzi przedmiot. Gdyby Ponge był w stanie to przyznać, byłby autorem ironicznym, a nie materialistyczno-metafizycznym. Stevens, który jest najgłębszym ironistą pośród omawianych tu poetów, zrozumiał, że w pojemności procesu opisowo-interpretacyjnego tkwi tajemnica „rzeczywistości”. To dlatego był w stanie posunąć się do gestu tak skandalicznego poetycko jak wiersz o samym opisie, czyli *Opis bez miejsca*.

Dla wielu krytyków jest to szczyt suchej stevensowskiej abstrakcji²⁷. Jednak cała lekcja stevensowska przekonuje, że życie

²⁶ Dążenie Ponge'a do uczynienia z wiersza przedmiotu jest podniosłą fikcją, ale niestevensowską, czyli nieświadomą własnego fikcyjnego charakteru. To dobrze: gdyby był wymiar, w którym wiersz stawałby się przedmiotem, okazałby się on królestwem Meduzy — Ponge chce petryfikacji świata. Tę celną diagnozę postawił Sartre, który przekonuje, że u Ponge'a chodzi o zmineralizowanie bytów niematerialnych. Wszystko, co żyje, zostaje tu „pochowane w całuniecie materii” (J.P. Sartre, *Człowiek i rzeczy*, przeł. T. Swoboda, „Literatura na Świecie” 2006, nr 9–10, s. 100). A jednocześnie, wbrew antyhumanizmowi Ponge'a, każdy ruch jego tekstu odsyła nas do tego-kogoś-kto-pisze: „Wszędzie — w kałamarzu, na igle gramofonu, na miodzie tartinki — znajdujemy nas samych”, pisze Sartre, który wie, że najbardziej oddany rzeczom opis otwiera obszary ludzkiego jestestwa (zob. s. 70–105).

²⁷ Jacek Gutorow, na przykład, widzi w wierszu ascetyczne ćwiczenie się w abstrakcji i tautologii, jako z gruntu pesymistyczny trening przed „redukcją” do „pierwszej idei” (zob. J. Gutorow, *Luminous Traversing: Wallace Stevens and the American Sublime*, Opole 2007, s. 130–131).

toczy się — owszem — wśród rzeczy, ale dopiero na mocy ich „opisu”²⁸. Rzeczy nie mają języka. Nie ma go też natura. Materia zyskuje znaczenie, staje się dla nas „znacząca”, w najgłębszym tego słowa znaczeniu, „znacząca” witalnie, w opisie i przez opis. Opis natomiast nie istnieje bez „abstrakcyjnej”, mentalno-językowej, czynności łączącej. Czynność ta jest abstrakcyjna w tym sensie, że jej kształt jest wyznaczony przez ruch całej sieci interpretacyjnej, a nie przez punktowo oddziałującą na organizm grudkę materii. Ta czynność jest wyjściowa dla każdej przyziemności („pierwszej idei”) i dla każdej podniosłości („fikcji najwyższej”). Dlatego Stevens nie pogrąża się w abstrakcji rozumianej jako jałowość, gdy mówi:

Opis jest objawieniem. Nie jest
Opisywaną rzeczą, ani jej podróbką.

Jest sztuczną rzeczą, która istnieje
W swoim własnym przejawie, wyraźnie²⁹.

W opisie bierze udział cała ludzka dusza, która czegoś chce. Jako napędzany pożądaniem ruch języka i interpretacji, sam opis będzie niezależny od zmysłów. Informacja o świecie nie pochodzi z komórek siatkówki oka, tylko ze współlistnienia i zderzania się sieci opisowych. Uderzenie fotonu o siatkówkę jest mechanicznym faktem; znaczenia są gdzie indziej. Stevens zostawia za sobą Johna Locke’a z jego epistemologią zaczynającą się na skórze:

Opis
Skomponowany jest z widoku, który nie należy do oka

Jest oczekiwaniem, żądzą,
Palmą która rośnie za morzami³⁰.

²⁸ „Opis” działa u Ponge’a, u Miłosza, u Herberta. Nawet ulubieni przez dwóch ostatnich poetów mistrzowie holenderscy nie są w stanie się bez niego obyć. Ich „realizm” nie istnieje bez opisowego ruchu, który mówi: interesuje mnie twarda krawędź rzeczy, jej „wyraźność”. Wielbiony przez Miłosza Cézanne mówi coś innego: interesuje mnie to, jak przedmiot znika na krawędziach, jak stapia się z innymi przedmiotami. A więc opis właśnie, czyli formuła, ustawienie patrzącego, z całym aparatem i arsenałem, z całym zasobem tego, czym właśnie ten konkretny obserwator, a raczej — właśnie — uczestnik będzie się **interesował** — tylko opis jest realny.

²⁹ W. Stevens, *Description without place*, w: *Collected Poems*, s. 301 — przeł. K.B.

³⁰ Ibidem, s. 300 — przeł. K.B. Miłosz, w krytyce *Studium dwóch gruszek*, całkowicie pomija fakt, że porażkę ponosi „obserwator”, czyli ten, kto wiedzę o przedmiocie czerpie z patrzenia na niego.

Opis jest łączeniem, w języku, bodźców zmysłowych z ideami i pojęciami. Bodźce nie **determinują**, czym okaże się rzecz; nie są „danymi”. Namacalność wiąże się w opisie nierozdzielnie z abstrakcją. Język to sfera nierozdzielności materii od pojęć. Zmysły potrzebują języka, są jego produktem, mają w nim swoją historię. Na tę właśnie zależność zwraca uwagę Jarniewicz, kiedy pisze, że zmysłowy kontakt z przedmiotem, tak ważny u Heaney'a, jest u tego poety uruchamiany przez język³¹.

Stevens po wielu latach oscylacji między „skałą” świata a ruchem wyobraźni postanowił, że nie można wybrać między nimi, tylko należy wchłonąć obydwie strony równania i przyrzeć się innej, pojemniejszej czynności, która je łączy. Tą czynnością jest ruch poezji — ruch nieusuwalnie ludzki.

KACPER BARTCZAK

The Interpretive Constant: the Status of Material Objects in the Poetry of Wallace Stevens

Stevens's poems grant a curious status to material reality. Famously abstract, they refuse to abandon the realm of the material. Rather, "material reality" is inseparable from "abstract" concepts. Stevens's position is pragmatist: the status and significance of material objects is founded by the entirely human linguistic/mental activity, which is also an interpretive activity. The poem is a site of initiating this activity. As such, Stevens's poetics remains in opposition to other aesthetic positions: the linguistic idealism of Mallarmé, the metaphysical realism of Miłosz and Herbert, and the material realism of Ponge and American "objectivists". While the metaphysical positions tend to overcome the

³¹ Zob. J. Jarniewicz, op.cit., s. 18. Czytamy: „słowo staje się źródłem doznania zmysłowego”. Na koniec pragnę zasygnalizować pewną konsekwencję całego mojego wywodu, której rozwinięcie wychodzi poza jego ramy. Otóż skoro, jak przyznaje Jarniewicz, zmysły zależą od języka, to musimy uznać, że namacalność nie jest samoistnie niezależna od gry wyobraźni językowej, w tym nieusuwalnie w języku obecnej pojęciowej „abstrakcji”. Jeśli waloryzujemy namacalność zmysłową, to musimy pamiętać, że dokonujemy określonego ruchu w grze, który sam w sobie nie jest uprzywilejowany: zmysły są tropem, stylem, wyborem estetycznym. Argument Jarniewicza w sprawie „kamyka” Herberta jest nie do podważenia: przedmiot ten nie jest pozaludzka, materialna „inność”, i Herbert, jak też niektórzy jego krytycy, mylą się w tej kwestii. Dyskusji jednak, po przemyśleniu „abstrakcji” Stevensa, podlega sama waloryzacja zmysłów i zmysłowo namacalnej rzeczywistości, jako wartości poetyckiej, na podstawie której Jarniewicz przedkłada „kamyk” Heaney'a (i Ponge'a) nad „kamyk” Herberta. Gdybyśmy pominęli niekonsekwencję samego Herberta i weszli w ironiczny stan relacji z przedmiotem, do której nakłania nas Stevens, moglibyśmy powrócić do „kamyka” Herberta, by ten kamyk rehabilitować, zobaczyć w nim „realność” na nowych prawach, poza zasadą „samowystarczalności” materii, związaną z referencyjnym modelem języka.

material, the realistic poets will reify it by “taking the side of things”. Stevens’s poetic pragmatism sees no lure in the extra-material, while also refusing to see matter as meaningful in itself, beyond the human interpretive activity.

Keywords: Wallace Stevens, material objects, metaphysical realism, materialist realism, pragmatist realism topic, the status of matter and material objects in the poetry of Wallace Stevens.

Kacper Bartczak — doktor, adiunkt w Instytucie Anglistyki Uniwersytetu Łódzkiego, stypendysta Kościuszko Foundation Research scholar at Florida Atlantic University (2008) oraz Fulbright Visiting Faculty at Princeton University (2010–2011). Zainteresowania badawcze: współczesna poezja amerykańska i polska, teoria literatury, neopragmatyzm w badaniach literackich. Najważniejsze publikacje: *In Search of Communication and Community: the Poetry of John Ashberry* (2006), *Świat nie scalony* (2009).
e-mail: kacper@uni.lodz.pl